



世紀転換期のアメリカにおける日本美術受容（概要）

志邨 匠子

はじめに

世紀転換期、アメリカには膨大な数の日本美術品がもたらされた。この「黄金時代」に、アメリカでふたつの大きな万国博覧会が開催されている。美術館やコレクターたちが、主に人脈からコレクション充実をさせていく一方で、多くの大衆や批評家たちは、万博会場で日本美術を目にすることとなった。本稿では、ふたつの万国博覧会、すなわち、シカゴ万博（1893年）とセントルイス万博（1904年）の日本美術批評を手がかりに、世紀転換期のアメリカにおける日本美術受容について考察する。

第1章

シカゴ・コロンブス万国博覧会は、1893（明治26）年5月1日から10月30日にかけて開催された。シカゴ万博以前に、日本美術品が、万博の「美術館」あるいは「美術ギャラリー」に日本の展示コーナーで得て展示されたことはなく、当時日本では、このことを強く意識していた。岡倉天心は、美術館への展示を許可されない場合は出品しない、と強硬な姿勢を見せていた。彼は「絵画」と「彫刻」のみを「美術」とする西洋の美術概念を受け入れるのではなく、日本は、絵画、彫刻、工芸を一括し、これを日本固有の美術形態として呈するべきだと考えていた。天心の提言を受けて、在米事務官の手島精一は、シカゴ万博美術部長アイブスに、絵画や彫刻はもとより、諸工芸も美術館に出品することを願い出ている。これに対しアイブスは、ほぼ日本側の要求を受け入れた。日本の工芸出品は、西洋の美術概念に対して、あえて、日本固有の美術概念を打ち出した積極的なものであった。以上の経緯を受けて、日本は、シカゴ万博の美術館に、多数の工芸を含む異例な展示をおこなうこととなった。日本の美術出品作品は、総数426点、内訳は、日本画57点（48人）、洋画3点（2人）、彫刻25点（15人）、陶磁器260点（9人+精磁会社）、金工24点（16人）、漆工24点（12人+日本蒔絵合資会社）、七宝7点（4人）、刺繍・織物19点（7人）、版画3点（国華社のみ）、建築模型4点（4人）となっている。以下、日本画と彫刻の現地での批評を考察する。

日本画の画題は、花鳥画（動物・魚類も含む）が26点と最も多く、次いで山水画（風景・真景も含む）が17点、歴史画が6点、風俗画が5点となっている。概してアメリカで高い評価を受けたのは、花鳥画・動物画であった。もっとも評価が高かったのは、岸竹堂の《虎》であり、その写実的な獣毛や迫真的な表現が称賛された。今尾景年の《驚猿》、荒木寛畝の《雨中双鶏》も、その迫真的な描写力によって評価されている。山水画の評価は、花鳥画ほどかんばしいものではなく、とくに橋本雅邦の《山水》は、西洋絵画の遠近法を取り入れたために厳しい批判を受けている。一方、新派の雅邦に対して、旧派の熊谷直彦の《雨

中山水》の方が、無駄な努力を避けているとして、評価は高かった。歴史画および風俗画における人物表現に対しても、好意的な評価は見出せなかった。

まずここで指摘できるのは、花鳥画・動物画に対する高い評価と、遠近法や量感表現を試みた風景画、歴史画・人物画に対する厳しい批判である。しかし天心は、シカゴ万博出品にあたって、花鳥・山水画より、人物・歴史画を促す発言をしていた。実際、歴史画 6 点中、新派系の 3 人の作家が出品しているのは、天心の意向を反映したものであろう。天心は、西欧では、人物画、歴史画が、花鳥画や風景画よりもヒエラルキーが高いことを知っており、日本も高尚な画題を出品すべきだと考えていた。それにもかかわらず、シカゴで花鳥画が多く出品された要因としては、第 1 に西洋の日本趣味への迎合があげられる。西欧で花鳥画の人気の高いことは、1873（明治 6）年のウィーン万博ですでに意識されており、過去の万博に出品された絵画のほとんどは、花鳥を主題としていた。第 2 に花鳥画の会場芸術性があげられる。シカゴ万博における多数の花鳥画は、大画面で色彩が豊かであり、「会場芸術性」が意識されていた。西洋諸国の油絵との釣り合いを考慮に入れば、万博には濃彩の花鳥画の方が適していると考えられたことは想像に難くない。

シカゴ万博で評価された日本絵画とは、親しみ易い画題と、分かり易い写実表現であり、美術館で鑑賞する「絵画」としてではなく、むしろ「装飾画」の要素の強いものであった。彼らが日本絵画に求めたものは、生活の中の「装飾」として機能するものであったと言える。

彫刻も日本画と同様、動物をモチーフにしたものが好評であった。なかでも高村光雲の《老猿》は、着想、迫真性、モデリングといった点から、「彫刻」として高い評価を受けた。この作品は台座を含めて 90.9cm の高さがあり、それはアメリカ人にとっても印象深いものであった。しかし光雲自ら、「今日では私などは置物専門といふ方であらう」と語っているように、作者の意識の中の「彫刻」とは、西洋彫刻とはかけ離れたものであった。従って《老猿》に、室内装飾から離れ自立した Fine Arts のみを見ることはできない。そしてそれが人物ではなく猿であったこと、さらに当時のアメリカ人にとって、多くの日本美術が「工芸性」において評価されていたことも、考慮に入れるべきだろう。鈴木長吉のブロンズ《十二羽の鷹》も注目され、「力強さ」「生き生きとした表情」「真に迫った現実感」といった言葉で絶賛された。

シカゴ万博には、仏像（仏教主題の尊像も含む）が 8 点出品された。例外的にフェノロサは、雪聲の《弁財天図額》を高く評価したものの、仏像はシカゴでは評判にはならなかった。その原因は、第 1 に、人体を模した仏像は、解剖学的な見地から批判されたということである。第 2 に、仏像のもつ宗教性、思想性があげられる。日本の思想や理想を表現したものに、アメリカ人は興味を示さなかった。一方で、動物をモチーフとした置物的な彫刻が好評を得た原因は、花鳥画の場合と同様に、モチーフの分かり易さや新鮮さ、そして迫真的な表現を可能にした高い技術にあったと言えるだろう。

シカゴ万博の絵画、彫刻の評価は、結局は西洋の美学からなされたと言える。ジャポニ

ズムで評価された「浮世絵」や「工芸」は、西洋美学とは異なるものであり、またそれらが「絵画」や「彫刻」ではなかったが故に注目された。しかし西洋美術と同じ会場に並べられ、「絵画」や「彫刻」という、西洋美術のフォーマットを意識した日本の作品は、それが原因で厳しい批判を受けた。その中で、西洋美術では位置づけの低い動物モチーフで、かつ工芸的な技をそなえた作品のみが高い評価を得たというべきであろう。しかし、それでもなお、それは「美術」ではなく、あくまで「装飾」としての評価であった。写実的な花鳥画や動物彫刻は、「絵画」や「彫刻」ではあり得ず、生活空間の中で楽しむべき「装飾」であった。

その背景には、当時アメリカで、アーツ・アンド・クラフツ運動が活発化していたことがあげられる。アメリカでこの運動は、モリスの社会主義的な方向性を鈍らせ、革新主義的なリベラリズムと結びつくことで、アメリカ的性質を帯びながら発展した。そしてそれは、美術を日常生活に取り入れることを、すなわち「生活のための芸術」(Art's for life's sake)を標榜し、大衆と深く関わろうとした。この運動の中で、日本の工芸品が大きな関心を集めたことは言うまでもない。花鳥画や動物彫刻も、工芸品と同様の視点から捉えられたのだろう。一方で天心は、この価値観に反発し、真の日本美術をアピールしようとした。それはひとつには、工芸も含めた日本美術のあり方自体を提示することであり、いまひとつは、浮世絵や工芸、そして花鳥画以外にも、日本には長い歴史と深い思索に基づいた美術が存在することを示すことであった。このふたつの天心の試みで、成功を収めたのは前者の視点であり、それが如実に表れたのは鳳凰殿においてであった。

日本政府が出品した建造物、鳳凰殿は、日本出品物のなかでもっとも評価の高いものであった。設計は久留正道が手がけ、内部の美術、装飾は、当時の東京美術学校の教授と学生が携わった。各部屋に置かれた調度や美術品は、皇室博物館が選択した。したがって鳳凰殿は、皇室博物館長の九鬼隆一と、美術学校校長の岡倉天心が中心になって出品した展示物であった。ボザール様式の白亜のパヴィリオンが林立する会場にあって、低層で簡素だが洗練された鳳凰殿は衆目を集めた。木造のそれはまた、ウッディッド・アイランドの小さな森の背景とうまく調和し、「絶妙な精密さ」、「上品な簡素さ」、「驚くべき技術」「慎み深く上品」といった言葉で称賛された。鳳凰殿は、日本の総合芸術を体現し、完結性をもった展示物であった。天心はここで、美術館展示では果たせなかった、日本美術を総体として示すことに成功した。しかし翻って考えれば、鳳凰殿は、展示空間ではなく、生活空間であり、そこに配された絵画や工芸は、西洋からすれば、「美術」ではなく「調度」であった。アメリカ人がそこに見たのは、美的な品々に囲まれた日本人の生活そのものであったのではないか。鳳凰殿はフランク・ロイド・ライトに影響を与えたことが指摘されている。多くの研究者は、ライトは鳳凰殿に強い印象を受けたとしている。シカゴ・アーツ・アンド・クラフツ協会の創立メンバーであったライトの考えは、アーツ・アンド・クラフツ運動を合理化するもので、芸術を民主化するという当時のアメリカの思潮を先導するものであった。もしライトが、鳳凰殿の外観やプランだけではなく、その簡素で洗練された

室内装飾にも注目したとすれば、彼の作品にみられる水平線を強調した室内空間、厳選された調度やその配置にも、その影響を認めることができると言えるだろう。

シカゴ万博の前年、天心は、アメリカは、英仏に比して美術思想が確定していないので、工芸を含んだ日本固有の美術のあり方を呈示するには、好都合だと述べていた。たしかに当時のアメリカにとって、ヨーロッパ美術から自立し、アメリカ固有の美術を確立することが目下の命題であった。シカゴ万博においても、批評家たちは、アメリカ美術に「アメリカ的」なるものを強く求めている。日本の訴えに応じて、工芸の美術館展示を許可したのは、日本美術特有の多様性に観客の目が奪われ、ヨーロッパ美術から目をそらす役割を果たすことを期待したからだと考えられる。ハリスが論じたように、日本美術はそのエキゾティシズムによってのみ、ヨーロッパへの視線をそらしたとも言える。「対ヨーロッパ」という視点に立てば、実は両者には共通点も見出せる。旧世界に対する「新興国」という意味では、アメリカも日本も同じ立場であり、ヨーロッパ文化に対する憧憬もまた、両国が共通して抱いた感情であろう。そしてヨーロッパ文化を前にして、アメリカも日本も互いを利用しようとした。天心の工芸展示についての執着も、鳳凰殿に対する思い入れも、アメリカ側からすれば、実に都合のよいものであったのかもしれない。ここでは、はからずも日本とアメリカの利害が一致したと言ってもよいだろう。しかしながら、やはり天心やフェノロサが本当に望んだように、日本美術が西洋美術と同等に評価されたわけではなかった。「日本」性を押し出そうとすればするほど、「美術」性は遠のき、「美術」性を意識すればするほど、「日本」性は薄れていく。シカゴ万博では、このジレンマが如実にあらわれた場であった。

第2章

クラインやトビーはもとより、マザウェルやゴットリーブといった抽象表現主義の画家たちが、毛筆のストロークと類似した表現にこだわっていたことは確かである。このストロークは、アクション・ペインティングの即興性と完全に呼応している。またロスコの作品に日本画との類似をみる批評家もいるが、それはロスコの「ぼかし」による暗示性に拠っていると考えられる。つまり、毛筆による素早い筆づかいや、水墨風のぼかしの表現は、抽象表現主義のひとつのスタイルに、容易に取り込まれることが可能であったと言える。

グリーンバーグは、ジョン・マリンを、「もっとも偉大な現存するアメリカ人画家」として高く評価し、ジャクソン・ポロックをマリンの系譜に位置づけていた。マリンが、グリーンバーグの批評を通じて、50年代、60年代の抽象表現主義への橋渡しの役割を担ったとすれば、彼の作品は、次世代の画家たちに影響を与えたと考えることができよう。マーク・トビーを例外とすれば、抽象表現主義の画家たちは、書や水墨画から、直接、その表現手法を取り入れたのではないのかもしれない。しかし彼らは、マリンやオキーフといった画家たちが、すでに試みた水墨風の表現は目にしていたはずである。

マリンの作品にみられる即興的なブラッシュワークは、しばしば日本や中国の水墨画と

比較された。20世紀初頭、彼の属していたステューグリッツ・サークルで、日本美術に関する議論が活発におこなわれていたことは重要である。

一方、ジョージア・オキーフの作品には、濃淡の変化や、色彩の段階的な変化が、重要な表現手段となっている。ステューグリッツの後妻となったオキーフは、突如ステューグリッツに見出された画家であった。1915年の暮れに描かれ、オキーフが《スペシャル》と名付けたシリーズには、水墨画の筆触、墨の濃淡に類似した表現が認められる。ステューグリッツが初めてオキーフの作品を目にし、彼女を見出したのは、このモノクロの木炭作品によってであった。

ステューグリッツ・サークルの写真作品の多くは、通常「ピクトリアリズム」と呼ばれ、ぼんやりとしたソフト・フォーカスがその大きな特徴となっている。ステューグリッツ・サークルのピクトリアリズムと日本美術の関係については、浮世絵版画との関係で指摘されているが、むしろ、モノクロのグラデーション、霧にかすんだ情景などは、日本の水墨画に類似する点があるように感じられる。ここで、ステューグリッツ・サークルに深く関与し、日本美術に高い関心を示した3人の人物について考察する。

アーサー・ウェズリー・ダウは、フェノロサ＝ダウ・システムと呼ばれる美術教育を確立し、1899年には日本美術の手法を取り入れたテキスト『構図 (Composition)』を発表している。『構図』において、ダウは絵画における主要な三つの要素として〈line〉〈notan〉〈color〉あげている。〈notan〉とは、日本画にみられる「濃淡」のことで、フェノロサが、明治21、22年頃から東京美術学校の授業で使用していた言葉を、ダウが継承したとされる。ダウは、イプスウィッチのサマー・スクール、プラット・インスティテュート、アート・スチューデント・リーグ、コロンビア大学ティーチャーズ・カレッジなど、多数の機関で教鞭をとった。オキーフは、1914～15年の1年間、そして16年にも数ヶ月間、ニューヨークのコロンビア大学ティーチャーズ・カレッジでダウの指導を受けている。ダウの理論からオキーフが得たものは、自らの意思によって形体や色彩を構成することであり、この経験は彼女を抽象絵画へと導いた。ステューグリッツがはじめて目にとめた《スペシャル》(1915年)を描いていた頃、オキーフは「恩師のダウの理論に熱中していた」という。ダウの弟子には、ステューグリッツ・サークルの主要なメンバー、写真家のガートルード・ケーゼビアやコバーン、画家のマックス・ウェーバーも含まれている。また写真家のジョセフ・T・ケイリーは、ダウの『構図』に学び、ホワイトは、ダウの招きによって、コロンビア大のティーチャーズ・カレッジの講師となった。ステューグリッツの弟子で写真家のポール・ストランドも、間接的にダウの理論を学び、抽象的な写真作品を制作するようになる。1917年当時のストランドの作品は、白と黒のコントラストやグラデーション、幾何学的な構図が大きな特徴となっている。陰影表現に重点をおかない日本絵画において、「濃淡」は、それ自体が独立した要素として成立しており、オキーフやストランドが理解した〈notan〉は、三次元空間の再現のための技法としてではなく、「抽象的」なものとして捉えられたと言える。「濃淡」の重要性を説いたダウは、日本画の「破墨」技法に興味を

示し、「日本の大家周文雪舟、能阿弥等の絵画については最も多くの感化を受け」と語り、日本の美術家のなかで、最も崇拜するのは雪舟であると述べていた。このことは、彼の弟子たちが日本の水墨画にも関心を向け得る機会があったことを示唆している。

美術批評家チャールズ・キャフィン¹は、スティーグリッツが編集した雑誌『カメラ・ワーク』誌に多くの日本美術論を載せている。彼は、岡倉天心の『東洋の理想』を引用しながら、日本美術の「普遍性」に西洋美術の「特殊性」を対置し、西洋美術は、事物を具体的に描写し、細部に固執するあまり、「普遍性」を表現していないと考えていた。キャフィンは、『カメラ・ワーク』誌のなかで、再三、日本美術の「精神性」や「普遍性」の重要性を説き、芸術家は「普遍性」が想像力を呼び起こすことに留意して、事物の外見を具体的に描写するのではなく、「抽象表現」(abstract expression)へ向かうべきであり、それは日本美術から学ぶべきだと述べている。キャフィンがこの記事を書いたのは1906年1月のことある。ヴォーリンガーが、日本美術にも言及した『抽象と感情移入』を発表したのは1908年、カンディンスキーが最初の抽象画を描いたのは1910年とされる。つまりキャフィンの「抽象」への着眼は、かなり早いものであったと言える。またウィリアム・サイツによれば、「抽象表現主義 (Abstract Expressionism)」という言葉は、1929年に、アルフレッド・H・バー・Jr が、講演のなかで、カンディンスキーの初期作品に対して使ったのが最初であるといい、したがって、1906年の時点での、キャフィンの「抽象表現 (abstract expression)」という言葉も、バーの言及に先立つものと考えてよい。重要なことは、キャフィンが「抽象表現」を導き出すにあたって、日本美術の普遍性や精神性からヒントを得ていたということである。キャフィンはマリンの作品を高く評価していた。1909年、マリンははじめてギャラリー「291」で展覧会をおこなった際、キャフィンは、マリンの作品に〈notan〉を見出し、マリンの抽象的表現を、画家の主観の投影としてではなく、あくまで主観から解放されたものとして、客観的に捉えようとしている。

スティーグリッツと親交のあった批評家サダキチ・ハルトマンは、著書『日本美術』(1904年)をはじめ、日本美術について多くの論考を残した。1897年、『アート・ニューズ』誌の創刊号に掲載された「日本美術について」の冒頭で、サダキチは、しばしば絵画や写真の分野で「暗示性」の重要性を説くが、それは日本美術から得たものだ²と述べている。そして、その「暗示性」とは、浮世絵ではなく、「掛物」に見出され、「広い余白の中のかすかな色合い」あるいは「ほんのわずかのストローク」とだと説明しているため、彼が想定していたのは、水墨画であったと考えられる。サダキチは、「事物が再提示 (representation) されるのではなく、現れ出る (appearance) ところ」「出現をただぼんやりと暗示すること」が重要だと述べ、「芸術の目的は、もはやイリュージョンを〈創り出す〉(create) ことではなく、イリュージョンを〈暗示する〉(suggest) ことである」としている。美術史家バーバラ・ローズは、サダキチが理想とした「暗示的」美術は、マリンの作品にあらわれていると述べている。グリーンバーグはポロックをマリンの系譜に位置づけており、ローズの言うように、マリンの画風が「サダキチに対する答え」であつ

たとえるならば、サダキチが日本美術から見出した「暗示的」な表現は、マリンを通じて、抽象表現主義の画家へと受け継がれたことになろう。

ダウ、キャフィン、サダキチらによって、日本絵画、とりわけその水墨表現は、スティーグリッツ・サークルの写真家や画家に浸透していたと考えられる。芸術家たちは、ダウからは〈notan〉といった具体的な表現手法を学び、そして彼らには、キャフィンとサダキチによって、日本の精神性や暗示性といった問題が議論される場が提供されていた。さらに彼らの批評や理論が、抽象絵画を導くものであったことは重要である。

第3章

アメリカのアーツ・アンド・クラフツ運動では、日常生活と結びついた日本美術のあり方に、万人が公平に美術を共有できる「民主性」をみていた。1890年代から20世紀初頭にかけての、アメリカのクラフツ・リーダーや批評家たちは、とりわけこの点に着目している。そしてアーツ・アンド・クラフツ運動の理念において、日本の水墨山水は、近代の物質主義に対する「精神主義」のあらわれとしても捉えられていた。

キャフィンは、アーツ・アンド・クラフツ運動のアメリカ的な性格として「民主主義」をあげ、同様に、日本の美術にも民主性を見出していた。彼は、日本とアメリカについて、「精神」と「物質」といういわば紋切り型の二元論を展開したが、その視点が、物質主義によって生じる社会的な貧富の差や階級制度への批判につながり、生活のための芸術、民主主義的芸術をさらに深く追及することになったのだと考えられる。そして最終的に彼の理想は、著書『生活のための芸術』（1913年）に、結実することとなった。

サダキチも日本美術の民主性に言及していた。階級を打破したいというサダキチの欲求は、当時、さかんに議論されたピューリタニズム批判が背景として考えられる。たとえばヴァン・ワイク・ブルックスは、ホイットマンとモリス、つまり民主主義とアーツ・アンド・クラフツ運動の唱導者を理想とし、日本人は物質主義におかされていない、崇高な精神性を有した国民だと考えていた。

4章

セントルイス万博は、明治37（1904）年4月30日から12月1日にかけて開催された。シカゴ万博から11年後に開催されたこの万博においても、この日本美術の「工芸性」への興味は薄れることはない。しかし同時に、「工芸性」とは異なった視点も存在していた。ここではこの新たな視点に着目する。セントルイス万博の出品区分では、工芸を「美術製作原品」として「美術」セクションに分類していた。シカゴ万博での日本の特異な美術展示のあり方は、セントルイス万博においても言及されており、それはセントルイス万博の区分法に影響を与えていたと考えられる。

日本の美術出品作品は278点、内訳は、日本画66点（49人）、油絵・水彩画28点（17人）、彫刻31点（16人）、建築模型3点（2人）、七宝23点（7人）、陶磁器33点（12人）

+京都陶磁器合資会社), 漆工 30 点 (18 人+3 団体), 刺繍・織物 21 点 (7 人), 金工 32 点 (15 人+大阪銅器合資会社), 木工 5 点 (4 人), 工芸図案 6 点 (6 人) となっている。

日本画の内訳は, 花鳥画 (動物, 魚類を含む) が 32 点, 山水画が 20 点 (橋本雅邦の 8 点を含む), 歴史・風俗・仏画は 14 点である。シカゴ万博と同様に, 旧派による花鳥画は好評であり, 新派による人物画は不評であった。しかし一方で, 新派の橋本雅邦の山水画は, 絵画部門で唯一最高賞を授与された。このことは, アメリカにおける日本美術観に変化があったことを示唆している。

キャフィンもセントルイスの雅邦の作品に注目していた。キャフィンは, 天心の『東洋の理想』や, ラフカディオ・ハーンの『心』, さらにセントルイス万博に際して発行された橋本雅邦を紹介する 1 冊の英文冊子に影響を受けていた。しかしキャフィンは, このこれらにただ依拠していたばかりではなく, 雅邦芸術に独自の解釈をしていた。たとえば彼は, 雅邦芸術の「精神性」を西洋の「物質性」との対比において捉え, 雅邦の芸術信条, すなわち「心持ち」のもつ客観性を「普遍性」に敷衍している。キャフィンの日本美術「精神性」や「普遍性」への着眼は, セントルイス万博で目にした雅邦の作品が引き金となり, そしてこの視点が, 抽象表現へと敷衍していったのである。キャフィンはまた, アメリカ美術が, フランス印象派とは異なる観点から日本美術を見出したという視点に立っていた。別の視点から見れば, キャフィンは, アメリカ美術のフランスからの独立を説くために, 日本美術をひとつの手段として利用したのだとも言える。

セントルイス万博とほぼ同時期に, 横山大観と菱田春草は天心に率いられ, ニューヨーク, ボストン, ワシントン DC, パリ, ロンドンで展覧会を開催している。日本では酷評された彼らの「朦朧体」作品は, アメリカでは, 好意的に評された。しかしこれらの効果は, 朦朧体が実践していた斬新な手法としてではなく, むしろ伝統的な日本画の特徴のひとつだと解されていた。アーツ・アンド・クラフツ運動を主導した雑誌『クラフツマン』は, 彼らのパリ展に取材して, 大観や春草を古き伝統を守っている画家として捉えている。クラフツ・リーダーたちにとって, 日本はシンプル・ライフを営み, 諸芸術と社会が密着した前近代的な社会を象徴していた。したがって朦朧体の作品は, 批評の中で述べられているように「近代的な野心」が欠如したものであり, 大観や春草は「簡素な日本的な生活」をおくり, 「近代のヨーロッパ文明を無視し」ていると捉えられた。

セントルイス万博の日本画や大観・春草の評価を総括すれば, そこにはアーツ・アンド・クラフツ運動の理念が根深く存在していたことが指摘できる。花鳥画や動物画の装飾的傾向は, もっとも容易に「工芸性」と結びついた。キャフィンの雅邦への評価も, キャフィンがアーツ・アンド・クラフツ運動に深く関与していたことを考慮すれば, この運動と連動していたことを示し, また大観, 春草の朦朧体も, 同様の理念から, 「前近代的」な表現として受け入れられたと言える。

「第 11 部 彫塑」に分類された彫刻作品は 31 点で, 出品者 16 名中 12 名が受賞し, 好成績をおさめている。出品作の大きさは, いわゆる置物サイズが多く, モティーフは「老

人」と「子供」といった不特定の人物像が多数を占めていた。好評であったのは金田兼次郎の作品であり、とくに牙彫の緻密な表現が注目された。また子供をモチーフにした山崎朝雲や阿部胤斎の作品も好意的に評されている。しかし、緻密な技術は称賛され、日本風俗は異国趣味的な興味を喚起したが、いずれも「彫刻」という観点からの批評、つまりマッサやモデリングに言及した批評は見出せなかった。この意味では、シカゴでもセントルイスでも、日本の彫刻は、西洋彫刻と同義の「彫刻」として見なされたのでなかったと言える。

天心は、セントルイス万博の万国学術会議で、「絵画における近代の問題」と題する講演をおこなっている。この中で、天心はラスキンについて言及し、明らかにアーツ・アンド・クラフツの理論を意識していた。社会と芸術とが遊離した関係を問題視する天心の発言は、当時のアメリカの思想傾向を、見事に捉えたものであった。天心はしかし、日本にはなお、西洋と同様の伝統的な美術があると強調する。そして彼は、日本には現在、伝統を復活させようという新しい動きがあるということを、強くアピールしている。日清戦争に勝利し、日露戦争でも戦況を有利に進めていた当時の日本を、対露関係を憂慮していたアメリカは好意的に受け止めていた。天心の発言は、もはや東洋の小国の声ではなかった。セントルイスでの天心は講演や『東洋の理想』の影響力は、このような社会状況も考えに入れるべきだろう。

おわりに

1995 年、セントルイス美術館で『NIHONGA Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968』と題する大規模な日本画展が開かれ、明治から現代までの 61 作家、171 点の日本画が並べられた。近代日本画の研究者でゲストキュレーターのエレン・コナントは、この展覧会を、これまで見過ごされてきた京都画壇や旧派の作家を中心に構成し、歴史・文学・宗教主題に取材した作品は、アメリカ人には理解し難いので、意図的に避けたと述べている。そして会場アンケートの結果を見る限り、観衆の興味をもっとも集めたのは、典型的な旧派の花鳥画、荒木寛畝の《孔雀》(1890 年)であり、セントルイス万博で大賞を受賞した橋本雅邦の《林間残照》は、上位 48 位までも入ることはなかった。つまりコナントの企画の意図もその反響も、シカゴ万博当時のそれと実によく似ている。セントルイス万博を契機として、20 世紀初頭、徐々にアメリカの鑑賞者たちに浸透していった雅邦や朦朧体の水墨表現に対する理解は、一世紀を経て後退していったかのようなのである。コナントの企画は、日本における新派中心の日本画の評価に再考を迫る意味はあったが、畢竟、シカゴ当時のアメリカ人の嗜好を意識したものと言える。セントルイス万博から 100 年を経た現在、アメリカ人がどのように日本美術を理解しているのか、という問題には、さらなる考察を要する。本論文は、このような日米交流史を展開させていくための、ひとつの手がかりになると考える。